

## ALGUNAS APARICIONES DEL TEMA DE TESEO EN EL SIGLO XX

ÓSCAR MARTÍNEZ GARCÍA  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
osomaga1@latinmail.com

This paper addresses the adoption of the myth of Theseus in the 20<sup>th</sup> century. After having surveyed several narrative, poetic and dramatic works that have dealt with the saga, the paper identifies which elements (and under what conditions) have been privileged at a given moment.

En este trabajo tratamos de acercarnos a la fortuna literaria del mito de Teseo a lo largo del siglo XX. Repasamos algunas de las producciones narrativas, poéticas y dramáticas que se han acercado a la saga e intentamos ver qué elementos (y bajo qué condiciones) han sido privilegiados en un momento dado.

### 0. INTRODUCCIÓN

En otra ocasión he tenido la oportunidad de rastrear la ‘fortuna’ del mito de Teseo en la literatura universal desde que sus aventuras dejaron de narrarse, representarse o, simplemente, aludirse en griego o en latín (Martínez García, 1999). Como quiera que entonces nos detuvimos en el siglo XIX, no pudimos por menos que anunciar que ese estudio habría de completarse con otro que atendiese al devenir de la saga en el siglo XX. Y esas son las intenciones del presente estudio. Como allí, tampoco aquí se pretende hacer un análisis exhaustivo del mito en el uso que de él pueda hacer un concreto autor; en primer lugar porque para unos autores –decíamos– no tendría sentido llevarlo a cabo prescindiendo del resto de su producción mitológica; y para otros carecería de sentido aislarlo de su propia concepción no sólo literaria sino también vital. Por otra parte, creo que existe algún motivo para presentar por separado la evolución de la saga marcando una frontera entre lo que se escribió antes y después de la línea fantasma y caprichosa que supone el paso de un siglo a otro. El motivo fundamental y contundente es que en el siglo XX, desde



la primera visita de Sir Arthur Evans a Creta (1894) y el descubrimiento del llamado “Pequeño Palacio” (1906), la visión de Creta va cobrando nuevas dimensiones. La arquitectura del palacio de Cnossos vivifica el interés por las aventuras que allí acaecieron en un tiempo mítico. Los escritores se acogen indiscriminadamente a las dos posturas, racional y religiosa, de interpretar el mito. La figura del Minotauro empieza a ser vista con otros ojos; en este siglo el Minotauro pide la palabra. Otro factor importante es que el mito se va a recrear en un recipiente novedoso, que es la novela, el relato más o menos largo, más o menos dramático y más o menos lírico. Pero el hecho mismo de que el mito antiguo, la narración “oficial” de los mitógrafos, se narre o se sugiera en el vehículo de la novela, provocará lo que André Siganos (1993: 66) concibe como una “triple disolución” del mito: ‘le mythe se trouve triplement dilué: d’une part à cause de l’étirement de l’action introduisant d’ailleurs un grand nombre de personnages secondaires nuisant à son unité, d’autre part à cause du non-respect de plusieurs éléments fondamentaux du mythe, et par l’incongruence même, enfin, du mythe et du roman: si le mythe avant tout raconte, il en raconte pas le représentable’. Quisiera marcar otra frontera: la espacial. He preferido ofrecer, por un lado y bajo el epígrafe de “En la literatura universal”, las obras escritas por autores extranjeros, y, por otro, las escritas por autores españoles (no menos universales, bien es cierto). El motivo es el siguiente: algunos de los componentes del mito han adquirido en España unas connotaciones especiales que principalmente tienen que ver con la experiencia de la Guerra Civil. Por lo tanto, contaremos con dos apartados que a su vez se subdividirán en otros que responden a una clasificación por géneros. Dentro de este orden y en la medida que el desarrollo lógico del discurso lo permita, trataremos de atenernos, además, a un criterio diacrónico<sup>1</sup>.

## 1. EN LA LITERATURA UNIVERSAL

### 1.1. POESÍA

Teseo se estrena en el siglo de manos de un ruso; Valéry Bryúsov escribe en 1902 el poema *Nit' Ariadny* (“el hilo de Ariadna”) y *Tezej Ariadne* (“Teseo a Ariadna”). Esta noticia, dada a título de curiosidad, nos da la idea de que poco es lo que ha variado respecto a toda la producción lírica sobre la saga. Así, nos deslizaríamos por una lista de títulos apenas distinguibles, como un *Ariadne in Naxos* (de Harold Monro, 1906), o *Ariadne by the Sea* (de Margaret Sack Ville, 1913) hasta caer en la evocación de Ariadna y Teseo en el *Sweeney Erect* de T.S.Eliot, escrito en 1919 dentro de *Ara vos prec.* El autor hace caso omiso a

<sup>1</sup>A estos efectos resultaría de mayor utilidad la obra de Jane Davidson Reid (1993).



todo lo que se refiere al encuentro entre el héroe ateniense y la princesa cretense y alude directamente al abandono. Eliot introduce esta alusión en el siguiente contexto: el peculiar (cuando menos) Sweeney se encuentra en el burdel de la señora Turner presto a compartir la noche con una anónima señorita epiléptica, cuerpo que lo acoge efímeramente porque a la mañana siguiente la abandonará. Para Highet (1954: 321) la asociación Sweeney-Teseo demuestra la vileza de un mundo moderno que tolera una infidelidad acometida... sin estilo. El estilo—añadía Highet—es lo que convertía en la edad heroica el crimen en tragedia. Traigamos un fragmento que concentra la esencia del abandono, el viento, Ariadna y las velas perjuras:

Display me Aeolus above  
 Reviewing the insurgent gales  
 Which tangle Ariadne's hair  
 And swell with haste the perjured sails.

Tendríamos después una nómina interminable de poetas cantando no sólo este episodio, sino también el del enfrentamiento con el monstruo en el laberinto y otros episodios menos “afortunados”, como el de Procrustes en *Brigand of Eleusis* de William Rose Benet, o el de Hipólita en *Theseus and Hippolyta* de Frederic Manning o el *She contrast Herself with Hippolyta* o *She Rebukes Hippolyta* de Hilda Doolittle. No obstante, vamos a detenernos en una obra que habla del abandono, concretamente en *Clue of Darkness* (Londres, 1949), de Jack Lindsay, que nos ofrece un Teseo harto pragmático y con unos prejuicios absolutamente actuales. Teseo abandona a Ariadna por dos motivos fundamentales: él es un político y llevar como esposa a la hija del archi-enemigo Minos le restaría carisma y propiciaría la animadversión de buena parte de los ciudadanos. Por otra parte la ayuda que de Ariadna recibió sería el punto fuerte de cualquier campaña de descrédito. Pero ocurre que Teseo retorna a Creta como turista y se apodera de él una suerte de *póthos* al no ver sino ruinas. Esta mirada melancólica es la que refleja el prólogo. El guía muestra a los turistas las ruinas de lo que otrora fue sede de una hazaña olvidada porque tal vez nunca tuvo lugar. A este prólogo le siguen seis pasajes líricos aglutinados bajo el título “Discovery of the Earth” que reflejan un aprendizaje sentimental, un descubrimiento de lo sensual. Entre este aprendizaje y el estado de miseria espiritual que lo corroe se encuentra el hecho puntual de la matanza del Minotauro, la frontera entre el prestigio que adquirió y la decepción que ahora lo consume. En un lúcido análisis (en la parte titulada “The Analytic Thread” llega a la conclusión de que él no quería compartir su poder. Esta sección, narrativa, es fundamental para poder desentrañar el lenguaje simbólico de las partes líricas, de las cuales damos ahora un botón de muestra:



Girl who came out of a jagged door  
 In the dark of my ribs, you possess  
 No name.  
 I found you asleep in the apple's core  
 And mad in the trees of the stormy game.

Si al final de la parte narrativa Teseo había decidido librarse de la culpa, en la siguiente, "The Uniting Symbol", lo consigue. En el epílogo reconoce que principalmente perdió a Ariadna por pánico al amor, un amor que una vez perdido trató de encontrar en todas las demás aventuras que habría de acometer. Parece, pues, que Teseo hizo en el amor lo que jamás hizo en la batalla; desde esta óptica Teseo es un desertor del amor no menor, pero en otro sentido, que Eneas.

La lista sería aún ingente y me eximo, en esta ocasión, de amontonar títulos y fechas cuando aún nos queda toda la narrativa y todo el drama por delante. Entre muchos otros destaca el quehacer de Borges, que nos dejó en sus obras consideraciones varias acerca de la fabulosa construcción que es el laberinto (Barrenechea, 1965; García Gual, 1999: 280-284). Siempre el laberinto o el Minotauro, asociado siempre al tantas veces estudiado tema de "el otro". En poesía nos dejó, dentro de *Elogio de la sombra*, las composiciones *Laberinto* y *El laberinto*. Sobre Borges volveremos más tarde, cuando le toque el turno a la prosa.

## 1.2. NARRATIVA

Abrimos el capítulo de la narrativa con la obra que, según creo observar, marca ciertas nuevas pautas en la concepción de los personajes; me refiero al *Thésée* de André Gide. Se trata de la autobiografía apócrifa del propio Teseo (un lejano antecedente de este planteamiento sería la biografía de Teseo a cargo de Plutarco en sus *Vidas Paralelas*). La historia está narrada en primera persona, y esto ya la diferencia de la de Plutarco, pero se diferencia aún más con la modificación de los datos que conciernen a su juventud. En efecto, el papel de Egeo en la educación de su hijo, según las fuentes, era absolutamente nulo, pero aquí el héroe evoca cómo su padre supo inculcarle la disciplina. Su infancia no se desarrolla en Trecén, sino que es en Atenas donde su padre lo entrena haciéndole levantar rocas bajo las cuales no hay nada (de hecho carece de sentido que bajo las rocas se encuentren los *gnorísmata*, i.e. "símbolos de reconocimiento"<sup>2</sup> mediante los que un hijo queda legitimado como tal a los ojos de su padre, cuando Teseo está de entrada reconocido por Egeo; en

<sup>2</sup>Para la cabal comprensión de esta noción conviene acudir a C. Calame (1990: 70).



Plutarco, no obstante, este detalle conformaba un hecho crucial). Evoca este momento con cariño, pero con pena por su muerte; pena y gran dosis de remordimiento: ¿olvido, o es que le pudo la ambición y por eso no cambió las velas?<sup>3</sup>

A Creta había acudido voluntariamente. Allí se deleita con la contemplación de las damas de la corte, asiste a los juegos taurinos y departe con Minos, Pasífae, Ariadna, Dédalo,... En un momento dado Minos insta a Teseo a que demuestre que es hijo de Posidón (nótese que se introduce la ambigüedad de la filiación, elemento importante en el *bíos* mítico de Teseo). Minos pretende que recupere del mar la corona que va a arrojar. Pero Teseo alega que no quiere ser tratado como un perro porque es un príncipe, y, altanero, se ofrece a sacar piedras preciosas del fondo del mar. Teseo se zambulle y saca las piedras... de su bolsillo. Esa misma noche la reina Pasífae, “ridicule et bovine (...) décidément bestiale” (Siganos, 1993: 67) manifiesta al ateniense su pasión por él. Ese furor no le es ajeno a su hija, Ariadna, que prácticamente vende a su hermanastro Minotauro por gozar de Teseo. Teseo se muestra en este punto, como a lo largo de toda la obra, egoísta o simplemente pragmático.

El laberinto, antes que una mazmorra en la que se respire muerte, es un jardín paradisiaco donde se respira aire narcotizado. Existe la realidad y existe el laberinto, la única cosa que conecta ambos mundos es el hilo que sujeta Ariadna y lleva Teseo. Ahora bien, hay dos formas de coger el hilo; el que sostenga entre sus dedos la parte del ovillo que no está suelta es el que maneja al otro. Teseo lo sabe, y sabe también que no quiere ser manejado. Atado este cabo, Teseo acude al encuentro con el Minotauro y esto es lo que se encuentra:

je vis le Minotaure couché. Par chance, il dormait. J'aurais dû me hâter et profiter de son sommeil, mais (...) le monstre était beau (...) De plus, il était jeune (...) Je restait même à le contempler quelque temps. Mais il ouvrit un oeil. Je vis alors qu'il était stupide et compris que je devais y aller.

Es un Minotauro bello e inofensivo, nada bestial. Hay un abismo entre este Minotauro y aquel que dibujó Catulo con su (Cat. 64.110)

sic domito saevum prostravit corpore Theseus

o Dante con

e'n su la punta de la rotta lacca  
l'infamia di Creti era distesa  
che fu concetta en la falsa vacca;

<sup>3</sup>Nos referimos a las velas negras que Teseo había de mudar por otras de mejor agüero para que su padre entendiera que regresaba sano y salvo de Creta.



e quando vide noi, sé stesso morse,  
sí come quei cui l'ira dentro fiacca. (*Inf.* XII 11-15)

El peligro es el laberinto, no el Minotauro. El laberinto alucina e idiotiza y, por eso, los compañeros de Teseo, que le han acompañado en su aventura, carentes de hilo, no querrán volver a la realidad.

Teseo huye con Ariadna y Fedra y abandona a aquella en una isla –Gide racionaliza la intervención de Baco: sólo refleja su afición por el vino, lo que recuerda al “vinolentam” del *De Theseo, rege Athenarum* boccacciano que en otra ocasión hemos señalado (Martínez García, 1999: 56)–. Teseo, en esta situación, hace alarde cuando menos de poco tacto al tomar el velo de Ariadna (Ovid. *Her.* X 41-42)

candidaque inposui longae velamina virgae  
scilicet oblitos admonitura mei

para pasárselo por la entrepierna y cubrirse con él los riñones.

Después de reflejar este episodio de tono carnavalesco, quiero concluir haciendo mención de tres entrevistas que Teseo mantiene con Dédalo, con Pirítoo y con Edipo. Con cada uno teorizará sobre una cosa; con uno sobre el progreso, con otro sobre el régimen político ideal, y con el último de todo tipo de cuestiones humanas y divinas.

Finalmente, el destinatario de esta biografía es Hipólito, pero, muerto Hipólito, el único receptor es él mismo, ¿solo él? No, en mi opinión. Creo que lega, al menos, tres notas que instantáneamente van a volver a aplicar los que escriban de Teseo. En primer lugar estrena en la literatura las posibilidades que ofrecía el mundo nuevo que habían descubierto las excavaciones de la década anterior, nuevo aliento para la conformación del imaginario cretense, nuevas ofertas de evasión, lo que André Siganos (1993: 61-72) ha dado en llamar “la dérobadé évhémeriste”. En segundo lugar nos presenta la imagen de un Minotauro débil, bello y estilizado y que no hace nada por defenderse. En términos relativos esto es una novedad que cuajará en la obra de Cortázar y Borges, por ejemplo, pero basta con echar un vistazo a buena parte de la producción cerámica antigua (cf. copa de Aison–Madrid 11265–) para encontrarnos a ese Minotauro estilizado y apenas adolescente<sup>4</sup>. Y en tercer lugar el apunte de que Teseo posiblemente pudo no haberse olvidado de cambiar las velas, apunte del que se harán eco tanto Kazantzakis como C.

<sup>4</sup>A. Siganos alinea junto a la obra de Gide y M. Renault, el *Dans le palais de Minos* de N. Kazantzakis y el *Le Minotaure* de J. Supervielle, en lo que, decíamos, él llama “dérobadé évhémeriste”. En aquél cabe destacar la ridiculización del Minotauro (gordo, enfermizo y tumefacto), mientras que en el otro es un bello joven pero con cuernos en la frente. Para las representaciones iconográficas, acúdase a Bernabé (1993).



Pavese. Éste último recoge en el pequeño prefacio a *Il Toro* (diálogo filosófico en prosa bastante lírica que se encuentra en *Dialoghi con Leucó*, Turín, 1947) dicho apunte:

Todos saben que Teseo, de regreso de Creta, fingió olvidar en el mástil las velas negras señal de luto, y así su padre, creyéndolo muerto, se precipitó al mar y le dejó el reino. Eso es muy griego, tan griego como la repugnancia frente a todo culto místico de monstruos<sup>5</sup>.

Digamos también que Gide había aludido el abandono de Ariadna cincuenta años antes, en 1897, en *Les nourritures terrestres*.

Pasemos ahora a la novela de Mary Renault. La primera aproximación de M. Renault al mito es el relatado en su obra *The King Must Die* (Nueva York, 1958). Se trata también de una biografía de la figura mítica y enfocada como una novela histórica. El libro está dividido en cinco partes que se corresponden con los cinco lugares en los que se desarrollan las aventuras de Teseo, a saber: Trecén, Eleusis, Atenas, Creta y Naxos. Su exposición es altamente fiel a las versiones tradicionales del mito, léase los testimonios de los mitógrafos. Nos presenta todos sus elementos, y si no procede el desarrollo de alguno de ellos al menos sí los presenta con pinceladas contundentes y accesibles sólo para un lector informado; así, con una frase casi casual nos evoca la figura de Pirítoo, con otra a la amazona que le dio a Hipólito.

La historia comienza, como cuadra a las biografías, en el momento de su nacimiento. Su madre Etra es una sacerdotisa que no le revela su origen hasta que sea capaz de levantar la consabida roca. Es hijo de Posidón y Egeo, ambigüedad que la autora mantiene magistralmente durante toda la obra, de modo que acabamos con la incertidumbre. Emprende el camino a Atenas sin que se nos escatime ninguno de los detalles. Da muerte a Escirón arrojándole por un acantilado; en Eleusis elimina a Cerción y pasa a ser el rey del lugar. Su llegada a Atenas y el reconocimiento por parte de su padre no se desvía de las fuentes, en todo caso lo recrea, así como recrea el sorteo de los mozos que han de acudir a Creta no para ser devorados por un monstruo híbrido sino para bailar y saltar sobre un toro. En efecto, los catorce atenienses van a formar un equipo de saltadores del toro (insistimos, ¿quién antes de los hallazgos en Creta habría aventurado los episodios taurinos?).

Cuando llegan a Creta les recibe Asterión, el nombre inefable del que ha de ser llamado Minotauro, un joven tan bello como altivo y siniestro, fruto de la relación entre la reina Pasífae y un famoso saltador del toro. Es Asterión y no Minos el que reta a Teseo a que recoja un anillo del fondo del mar, y Teseo, sin trampas pero con la ayuda de su divino padre, lo recoge. El peso del capítulo

<sup>5</sup>Traducción de Esther Benítez.



cretense recae en la preparación del grupo de jóvenes atenienses, auto-denominados Las Grullas, en los secretos del salto del toro, y en la creciente tensión entre Asterión y Teseo. Éste acabará matando a aquel en singular combate aprovechando un terremoto enviado por la divinidad. Ese mismo día Teseo había cortado la cabeza a Minos a petición del propio Minos. Teseo huye con Ariadna, diosa terrenal con la que había intimado los días anteriores a la catástrofe. Hacen un alto en Naxos donde se entregan a una bacanal, a resultas de la cual paradójicamente el sexualmente hiperactivo Teseo abandona a Ariadna por sus desmanes. Finalmente, arribando a Atenas Posidón aconseja a Teseo que no tiña las velas negras de blanco, y Egeo muere despeñado.

Respecto a las versiones de los mitógrafos existen ciertas diferencias. La más obvia es la amplificación de los episodios del mito, es decir, la incorporación de nombres y recreaciones de pasajes que no alteran la esencia pero colorean el continente. En otro orden de cosas, cabe destacar cómo por una parte la autora expone continuamente nociones de las religiones antiguas de claro sabor "frazeriano" (el despeñamiento periódico del rey, la sacerdotisa-reina,...) (Frazer, 1991: 71), junto a una interpretación del mito marcadamente racionalista, teniendo en cuenta los descubrimientos arqueológicos y filológicos: así, al laberinto lo denomina Casa del Hacha y es el palacio de Cnosos; el coso donde se celebran los juegos del toro es la Casa del Toro; la pintura física y vital de los atenienses es la que generalmente se colige desde la contemplación de los frescos cretenses (Asterión parece propiamente el "Príncipe de los Lirios" del fresco, y el anillo que arroja lleva grabada una figurilla de senos feraces y brazos rodeados de serpientes), una sociedad refinada y *snob* que se recrea con la presencia entre ellos de un príncipe para ellos semi-bárbaro. Pondré un ejemplo de la sutileza con la que la autora racionaliza un episodio: si el Minotauro era el fruto de la coyunda entre Pasífae y el toro que Minos no quiso sacrificar, como era preceptivo, aquí el Minotauro es hijo de un saltador del toro al que Minos no quiso exponer, como era de ley, a que muriera.

En toda esta avalancha racionalista desentona admirablemente la figura de Minos. El rey que debe morir no es ni Cerción ni Egeo: es Minos. Un rey que pide a Teseo que le corte la cabeza y cuando le quita la máscara resulta tener testa de león. Es este un tratamiento bastante irónico de un episodio del mito. Para Kevin Herbert (1959/60), el éxito que en su día obtuvo esta novela se debe a la excitante sociedad sexo-aventura-emplazamiento romántico.

Mary Renault tiene aún otra novela sobre Teseo, *The Bull from the Sea*, N.Y., 1962, en la que trata por extenso la aventura contra las Amazonas. No nos detendremos en su análisis pues hay otros autores que piden paso.



Hasta aquí hemos visto cómo la novela se acerca a buena parte del mito de Teseo (máxime cuando las dos revisadas son biografías) y siempre además desde el punto de vista del héroe ateniense. Pues bien, ahora vamos a mirar la moneda por su cruz, es decir, vamos a acercarnos a un momento puntual y a un espacio concreto del mito mirando, además, a través de los ojos del Minotauro y en el vehículo no de la novela sino del relato, un relato asaz breve en esta ocasión. Estoy hablando del relato borgiano *La casa de Asterión* (Buenos Aires, 1947, publicado luego en *El Aleph*). Escrito un año después de la obra de Gide nos presenta Borges un Minotauro morfológicamente monstruoso que sin embargo

¿Lo crearás Ariadna? El Minotauro apenas se defendió.

Y es que el Minotauro es un ser orgulloso de su condición (hijo de la reina) pero presa de un tedio eterno que espera paliar cada vez que entran a su casa (de infinitas puertas siempre abiertas a todos) los grupos de jóvenes que mueren de miedo nada más verlo. Asterión busca un compañero de juegos o en su defecto un redentor cuya fisonomía trata de imaginar:

¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

Teseo es el redentor que lo matará con su espada (esta vez sí, de bronce<sup>6</sup>). Pero a Teseo, ¿qué le espera a Teseo después del laberinto? Borges responde la pregunta en una suerte de reflexión titulada *El hilo de la fábula* (en *Los conjurados*, Madrid, 1985), a la sazón firmada en Cnossos en 1984:

Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo(...)

En las narraciones abordadas hasta ahora hemos observado el hecho de que algunos de los títulos son explícitos y elocuentes a la hora de sugerir el contenido, mientras que para otros tendríamos que hacer un auténtico ejercicio de imaginación o poseer un conocimiento solvente para intuir de primeras lo que vamos a encontrar al abrir el libro. En este segundo caso tenemos que ver un guiño del autor, un juego con el lector, que evidentemente no consiste en que adivinemos el contenido a partir del título, sino en reflexionar tras la lectura la intención del título, por ejemplo, ¿quién es el rey que debe morir en la

<sup>6</sup>En *Odisea. Libro vigésimo tercero*, dentro de *El otro. El mismo* (Buenos Aires, 1969) habla de una espada de hierro, no de bronce (García Gual, 1993).



obra de M. Renault?<sup>7</sup> Pero en otra vuelta de tuerca, el autor nos puede proponer un título que no se compadezca con el contenido pero que sí tiña el relato de una atmósfera determinada (cf. *Ulises* de Joyce). Asimismo puede ocurrir que ni título ni contenido tengan aparentemente nada que ver con el mito que subyace. Esto es lo que ocurre en la obra de Michel Butor *L'Emploi du Temps*, París, 1956 (Domingo García, 1983: 243-249; Brunel, 1995). La obra se divide en cinco partes cuyos epígrafes nos pueden decir algo sólo si estamos previamente avisados: "La Llegada", "Los Presagios", "El Accidente", "Las Dos Hermanas", "La Despedida". El argumento nos puede resultar más familiar: el joven francés Jacques Revel llega a una ciudad inglesa en la que se encuentra perdido. La joven Ann le ofrece un plano para que se oriente con él. Desde luego basar la hipótesis de que aquí se habla de Teseo en esto solamente es un tanto descabellado, pero resulta que aparece un elemento que nos da la clave de la interpretación. Este elemento consiste en una serie de tapices que narran la saga del Teseo, y con esto ya podemos extraer paralelismos de los hechos que se nos narran. Jacques se enamora de Rose, la hermana menor de Ann. Llega además otro francés, Lucien, que adoptará el papel de Pirítoos en una recreación de la bajada a los infiernos, que viene dada por un incendio que se produce en la ciudad. Lucien asume también la figura de Hipólito toda vez que Rose se enamora de él y deja a Jacques.<sup>8</sup>

### 1.3. DRAMA

Pasamos ya a la revisión del mito de Teseo en algunos dramas contemporáneos. Empezamos por el *Thésée* de Nikos Kazantzakis (Mónaco, 1953). La acción, sin división en actos ni escenas, pero en siete claros episodios dispuestos sin solución de continuidad, se desarrolla ante la entrada del laberinto, que está bajo tierra, desde donde resuenan los horribidos mugidos del Minotauro. Arriba Teseo está plenamente concienciado de su misión de aniquilar al monstruo, y por ello rehusa la invitación de darse al placer con Ariadna, como le aconseja el capitán, viejo corsario hedonista, de la nave ateniense; un capitán que en Creta ha captado la esencia del beso:

<sup>7</sup>La banal traducción española del título, *Teseo, rey de Atenas*, rompe el juego.

<sup>8</sup>Otras pruebas de paratexto: en *L'Été* (París, 1939), de Albert Camus hay un relato titulado *Le Minotaure ou la halte d'Oran* en el cual se describe dicha ciudad. No se trata de la narración del episodio del Minotauro, no obstante el autor plasma en el relato la concepción que tiene de él; así, en un momento determinado dice que está vagando por un laberinto en el cual los oraneses son devorados por el Minotauro... del aburrimiento. El monstruo pasa a encarnar una nueva abstracción como antes ha encarnado la tiranía o el intelecto humano domeñado por la pasión salvaje. También la novela del argentino Manuel Mujica Láinez, intitulada *El Laberinto* (Barcelona, 1974), estará impregnada en su devenir por el título.



Todavía no hemos logrado  
 Transformar el mordisco en beso;  
 Aquí, príncipe mío, el beso es un Laberinto;  
 Entrás y ya no puedes salir.

Ante Teseo se presenta Ariadna exigiéndole sumisión y urgiéndole a que la posea. Ariadna es la saltadora del toro, resquicio último de la época en la que hombre y bestia (y dios) conformaban un solo ser; una Ariadna que en apariencia sufre la maldición familiar del amor desbocado. Teseo por su parte la desdeña (“yo no tengo nada que compartir contigo”, “mi cuerpo entero se irrita y te rechaza”...) en una pose que nos recuerda más al casto Hipólito que al audaz y pendenciero seductor:

No he venido a raptar mujeres, sino a luchar con un dios.  
 Mi alma se sitúa muy por encima de mis riñones.

Un alma que no es ajena a la seducción del poder, porque Ariadna conoce su secreto íntimo:

ARIADNA—. Subiremos a la nave de un brinco desplegaremos las velas negras.

TESEO—. (con temor) ¿Las velas negras?

ARIADNA—. ¿Por qué enrojeces, hijo despiadado? Sí, yo conozco también ese secreto alojado en el más profundo rincón de tu cerebro.

Pero el aparente furor de Ariadna es sólo una máscara para engañar a Teseo. Ariadna quiere alejar a Teseo de su hermanastro, de su dios, al que ama. No obstante, Ariadna se ha ido enamorando poco a poco de Teseo y acaba ayudándole a instancias de él, que sabe que sólo ella tiene el hilo mágico (“no lo creas, Teseo, es una fábula; esa madeja mágica es mi cerebro”) con el que poder salir del Laberinto. En esto llega Minos, que ve en Teseo un aliado, ve en Teseo al hombre capaz de culminar la obra que él comenzó y no pudo rematar: la de humanizar al dios. Minos sólo llegó hasta el cuello en su intento. Es este el único norte en la vida de Minos pues pone el reino a disposición de Teseo en el caso de que lo consiga. El héroe se adentra en el Laberinto de la mano de Ariadna mientras que el resto de los atenienses están entregados al amor. Teseo sale triunfante:

TESEO—. ¡Al barco, pronto! (Al capitán) ¡Iza las velas negras, capitán, vamos a partir!

CAPITÁN—. ¿Las velas negras?

TESEO—. Las velas negras. Partimos. Dispón un trono en la popa, tal vez tengamos un pasajero de honor.



No, el trono no es para Ariadna. Ella, que lo ha guiado por la muerte, quiere guiarlo por el otro laberinto, la vida, pero Teseo sólo quiere deshacerse de ella ahora que ya no la necesita. Ahora sale del laberinto el Minotauro libertado, sin trazas de animal: Kouros, Teseo en perfecto. El trono es para él:

En marcha compañero; ante nosotros tenemos aún duros combates.

La obra es en sí un verdadero laberinto que discurre entre símbolos y paradojas. Pero alejándonos de las cuestiones de interpretación, que darían lugar a un exhaustivo estudio monográfico, observamos la misma pulsión que en otras obras a la hora de pintar el ambiente: por un lado, el religioso, el cultural de las dobles hachas, de los brazaletes con pulseras de serpientes, y por otro, los guiños a ese delicado mundo cretense de lirios y de jóvenes barbilindos que, insistiré hasta la saciedad, empezó a despuntar gracias a los descubrimientos arqueológicos de este siglo.

Cuatro años antes Cortázar había publicado *Los Reyes* (1949), drama en cinco escenas, con grandes dosis de lirismo en una visión preeminentemente política del mito. Escrita a la par de la de Kazantzakis (si bien éste la publicaría cuatro años después) nos ofrece al menos tres puntos en común. El primero consiste en que Minos ve en Teseo una ayuda inestimable. En la obra del cretense, necesita de él para que termine de humanizar al dios-bestia; en la del argentino, Minos necesita a Teseo para seguir dominando no sólo el mar sino su propia isla. Minos teme al Minotauro, el “hijo de reina ilustre, prostituida”. Cortázar se demora más que cualquiera de los autores contemporáneos vistos hasta el momento en la unión de Pasífae (aquí Pasífae) y el toro:

El toro vino a ella como una llama que prende en los trigos. Todo el oro fúlgido se oscureció de pronto y Axtó, desde lejos, oyó el alto alarido de Pasífae. Desgarrada, dichosa, gritaba nombres y cosas, insensatas nomenclaturas y jerarquías. Al grito sucedió el gemir del goce, su lasciva melopea que en mi recuerdo se mezcla todavía con azafrán y laureles.

Pero Minos no puede prescindir del Minotauro. Gracias al terror que provoca su mugido ejerce todo su poderío en el mar, pero a la vez teme que en las doncellas que le llevan periódicamente esté fecundando “una raza terrible para Creta”. Así, Minos necesita a Teseo para que mate al monstruo y silencie el hecho:

Mátalo, y guarda su muerte como una piedra en la mano. Entonces te daré a Ariana.

El segundo paralelismo es el amor de Ariadna (aquí Ariana) hacia su hermano, un amor incestuoso que quiere consumir cuando del laberinto salga agarrado del hilo quien ella espera:



“si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana...” ¡Minotauro, cabeza de purpúreos relámpagos, ve cómo te lleva la liberación, cómo pone la llave entre las manos que lo harán pedazos!

El tercero es, pero sutilmente desde el punto de vista del Minotauro, que el monstruo no es tal monstruo. Por otra parte, salir tras matar a Teseo, le condenaría eternamente al punto de vista de los demás, por eso el Minotauro va a morir sin defenderse, como el Minotauro de Borges (*vide supra*).

Salir a la otra cárcel, ya definitiva, ya poblada horriblemente con su rostro y su peplo. Aquí era especie e individuo, cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición animal cuando me miras. A solas soy un ser de armonioso trazado.

Por último, quiero dejar constancia de un cuarto paralelismo en un episodio, el de las velas, que aparece una vez más en este trabajo:

La nave es lisa, con velas blancas. Un marinero dijo: “También hay velas negras pero están sumidas en la cala, libres de ratas con pez y sortilegios. Palas no querrá que las icemos de vuelta”. Lo dijo un marinero.

Y sin embargo, más adelante:

Además, soy rey: Egeo está ya muerto para mí.

Para ir ya concluyendo con este apartado quiero dejar dos brevísimos apuntes sobre la obra de Marguerite Yourcenar *Qui n'a pas son Minotaure?*: Teseo entra en el lote del tributo por casualidad, ya que el que debía ir se suicida. Por otra parte Fedra asume desde el principio el papel de Ariadna.

El episodio de Fedra también tuvo bastante “fortuna” en este siglo. Ofrezco dos obras en las que el tema se abordó de forma diferente. Robinson Jeffers escribió en 1954 su *The Cretan Woman*, en la cual Hipólito, con tendencias homosexuales, recuperaba el protagonismo que a lo largo de la literatura ha disputado con Fedra. Por su parte E. O'Neill trasladaba el mito a una familia de granjeros de Nueva Inglaterra, con granjas y “sheriff” de por medio (Lasso de la Vega, 1970: 222).

En definitiva, lo que aquí hemos visto es que la novela vino a dar una nueva dimensión a la saga de Teseo. Fundamental la aportación de A. Gide. Por otra parte, los personajes del mito empiezan a tomar, tanto en la narrativa como en el teatro e incluso en la lírica, el envoltorio del hombre moderno y a adaptar laberintos y minotauros a su antojo. El Laberinto puede ser la mente, el beso, la evasión, el cosmos; el Minotauro puede ser el aburrimiento, la decepción, la



opresión... El ambiente puede ser más refinado, los episodios se pueden hinchar o reducir; Teseo puede ser Sweeney, o Jacques, y Ariadna puede ser Ann o Ariana. Lo que no cambia, ya se adapte, ya se amplifique, ya se aluda al mito, es que hubo un héroe que viajó a una isla para enfrentarse con su monstruo en un recinto fantástico, para amar y abandonar a una princesa, casarse con la hermana de ésta y perder a su mujer y su hijo por un alarde excesivo de pasiones.

## 2. EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

### 2.1. DRAMA

No queremos perder el hilo de lo último a lo que habíamos hecho referencia al final del apartado anterior. Por eso entramos en éste por la puerta del teatro, y concretamente por el episodio de Fedra y con la *Fedra* de Unamuno. Como bien dejó escrito, con mejores palabras, Don José S. Lasso de la Vega (1970: 207) no se puede pasar de la Fedra de Eurípides a la de Unamuno así como así<sup>9</sup>. Lasso de la Vega pone ante nuestros ojos las palabras del autor sobre su obra, palabras que escribía a un poeta chileno y que luego prácticamente repetiría en el exordio de la obra. Según Unamuno su *Fedra* es 'una modernización de la tragedia de Eurípides y Racine. No queda de ella sino el argumento inicial escueto, la madrastra que se enamora del hijastro, lo solicita, es repulsada y, en su furor pasional, denuncia a su marido que es el propio hijo de éste quien la solicita, encizaña a padre e hijo provocando su ruptura. Fuera de esto, lo demás es nuevo en mi tragedia. Mis personajes son de ahora, y mi Fedra una Fedra cristiana'. En efecto, es una obra desnuda y esquemática en su puesta en escena, lo que le lleva a prescindir, y por ende, a diferenciarse de la de Racine y de la de Eurípides, sin ambientación palaciega ni mítica. Apenas conserva los nombres de dos personajes: Fedra es Fedra e Hipólito es Hipólito, pero Teseo es Pedro y Énone es Eustaquia. Después tenemos a Marcelo y a Rosa. La búsqueda del esquematismo, sugiere Lasso de la Vega y lo juzga como un error, puede ser la causa de la ausencia del coro.

Unamuno no sigue la línea de D'Annunzio (*Fedra*, 1909), que suponía una nueva vuelta de tuerca a la truculencia que en Fedra había imprimido Séneca. La Fedra d'annunziana es heredera de la pasión de su madre, no así la de Unamuno. Pero hay algunos desencuentros más entre esta *Fedra* y sus predecesoras. Por ejemplo la escasa importancia de la figura de la nodriza, ya

<sup>9</sup>En efecto, entre una y otra hay una serie de pasos intermedios de los que da cuenta magistralmente G. Steiner (19952: 437-444). En cuanto a la *Fedra* de Unamuno, véase la obra de A. Díaz Tejera (1989: 137-173).



que Fedra se vale por sí sola para declararse a Hipólito. Por otra parte la sociedad Teseo-Pedro apenas tiene en qué basarse; ante la calumnia Pedro quiere encontrar atenuantes: no hay maldición, no hay muerte funesta de Hipólito. Su pundonor no lo incita a una venganza de siglo de oro como la de *Castigo sin venganza* de Lope de Vega (Martínez García, 1999: 68), el punto de honor (“el honor ante todo”) lo conserva no por venganza sino solapando todo el asunto. Hipólito, por fin, es un joven casadero y comprensivo, en nada desafecto de las mujeres y que no muere por una maldición, de hecho, hay maldición; pero sale de sus labios:

FEDRA—. Sí, le diré que eres tú y esta casa se os convertirá en un infierno, ya que no quieres sacarme de él. ¡Se lo diré!

HIPÓLITO—. ¡Maldita seas!

Y concluimos casi como empezamos, rescatando las palabras de Unamuno en el exordio de su obra: ‘Así, esta mi Fedra, que no es sino una modernización de la de Eurípides, o mejor dicho, el mismo argumento de ella, sólo que con personajes de hoy en día, y cristiano por tanto, lo que la hace muy otra’.

¿Tan otra como la de Espriu? Salvador Espriu representó en 1979, en Madrid *Otra Fedra, si gustáis* (o *Una altra Fedra, si us plau*), escrita a instancias de Nuria Espert. Veamos ahora si es muy otra de la de Eurípides y de la de Unamuno. Hay un prólogo, una *párodos* (Espriu sí nos regala con un coro que aclare ciertas situaciones), un primer episodio en el que Fedra y Enone—el nombre de la nodriza en Racine—dialogan, un segundo episodio que constituye un *flash-back* y en el que se nos narra punto por punto la aventura cretense; de nuevo el coro y por último un episodio en el que intervienen todos los personajes.

En cuanto a los personajes hemos de decir que Espriu mete en el pecho de Fedra el odio antes de que éste lo rechace; ese odio deriva de que ve en él un peligro para el futuro reinado de sus hijos (cf. Medea respecto a Teseo)<sup>10</sup> y por eso lo envían a Trecén. Cuando por circunstancias ella va a Trecén, se enamora de él. Hipólito aparece más desfigurado; da la sensación de ser más un joven ocioso que un príncipe cazador y venerador de Ártemis; teme a su padre como un pusilánime y no lo ama. Teseo, por su parte, no es ni el Teseo de Eurípides ni el Pedro de Unamuno; es un Teseo prepotente y guasón, nada trágico. Cuando Fedra le viene con la calumnia éste responde:

<sup>10</sup>Medea, casada con Egeo después de su relación con Jasón, intentó eliminar a Teseo porque era el legítimo heredero al trono de Atenas, lo que iba en detrimento de los hijos que la hechicera había tenido con Egeo (cf. Plutarco *Tes.* XII).



Era ya tiempo de que se fijase en una mujer. Pero quizá no en la mía. No me indigno. Más bien me río de él, pobre muchacho.

E incluso le da pie a que abunde en la idea de suicidarse que ella ya anda rumiando:

¿Y no se te ocurrieron tampoco ideas morbosas? Como lo sería un lazo que ciñera con demasiada fuerza tu delicado cuello.

Y así apostrofa a Hipólito:

Ahórrame enigmas y quiéreme. Y tú, muchacho, vuelve a las cacerías, a los juegos gimnásticos. Y a tu odio por Fedra, tan razonable y conveniente para todos. Manténte lejos de ella y de las imprecaciones que no ignoras, te lo advierto. Y si Artemisa comienza a no bastarte—y lo aplaudo—, acércate con Prudencia al culto de Cipris, la bienhechora, digna siempre de toda alabanza. Artemisa y Cipris en la vida pueden compartirse, mi experiencia me da fe de ello. Y basta de palabras y consejos. Entra tu también con nosotros y Enone.

Este es el final de la obra; acaba sin que se consume la tragedia, pero con ciertas notas sombrías, como la alusión al lazo. Y es que durante toda la obra ha estado presente un personaje novedoso; no hay diosas sobre la escena, pero sí Thánatos, que entra con ellos en el palacio.

El hilo que vinculaba la Fedra unamuniana al mito, excepción hecha del argumento, era el nombre de Fedra e Hipólito. Aquí más bien ocurre lo contrario, a saber: lo que impide a esta obra tener una auténtica ambientación mítica (ser una versión más) son dos hechos; un prólogo a cargo de dos actrices que dicen van a representar la obra que Salom, el *alter-ego* de Espriu, ha hecho para la Gran actriz (Nuria Espert) y un coro compuesto por Doña Magdalena, Doña Tecla y Pulcro, tres personajes no míticos y recurrentes en la obra de Espriu. Aquí nos despedimos de Fedra pero no del teatro ni del autor catalán.

Hemos visto cómo Espriu de una u otra forma ha evitado conscientemente abandonarse al paisaje y a los personajes míticos conectándolos con la realidad. Esto es una constante cada vez que un autor español se ha acercado a la saga, esto es, la transposición de los hechos míticos a un tiempo y a una coyuntura que prefiera. Otras veces no hay transposición, y el autor simplemente se limita a aludir a la saga en el título para presentar después unos personajes y una trama completamente ajenos a ella. Sólo queda rastrear las posibles alusiones que de forma menos explícita que en el título se pueden encontrar en la obra. Así, en *Minotauro a la cazuela* (Madrid, 1982), de José Luis Alegre, obra dividida en dos partes y de argumento inaprensible, sólo podemos hacernos la ilusión de que fragmentos como



pues bien, tipos como mi padre la gozarían si uno fuera un valiente, un héroe, un condenado, un reparto tiros, un valiente, un héroe, un sabio matador de toros...

aludan a Teseo, así como los constantes “mugidos” y “cuernos” y frase como “sé valiente y al toro” o “pensé que lo mejor era no volverse loca y entrarle al toro por los cuernos”, es decir múltiples alusiones que en absoluto relacionaríamos con el mito de no ser por el título. Mucho más explícita es la figura del Minotauro en *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro*, de Salvador Távora. Pero aquí tampoco se reproduce la aventura mítica, sino que en sus quince episodios se representa la muerte de Picasso simbolizado por el híbrido<sup>11</sup>; se nos cuenta el nacimiento, el bautizo y la muerte del pintor en breves pinceladas líricas. Los episodios en que aparece el Minotauro son bailes a su cargo. El Minotauro baila y gesticula, en ningún momento habla, presenciamos sus amores, su muerte a manos de un picador. En el episodio “los amores del Minotauro” podemos leer la anotación del autor sobre lo que ha de ocurrir en el escenario:

El Minotauro... vencido en el suelo escénico, es rodeado por dos bellas bailarinas que en torno a su figura realizan insinuaciones con pasos casi etéreos de danza clásica que producen, al ritmo de una música andaluza al piano por rondeña, la viril verticalidad del Minotauro. Tras un bello y erótico juego del animal y las bailarinas, éstas, con gráciles pasos se van perdiendo por el fondo, seguidas por el Minotauro.

Así, entre metáforas de la “Fiesta” vemos cómo Picasso-Minotauro va muriendo en sucesivos y breves episodios: “el toro y el circo”, “el Minotauro herido”, “el Minotauro ciego”, “el Minotauro moribundo”, “el Minotauro ha muerto”. El autor concede la palabra a Jacqueline, la última esposa de Picasso, y así se expresa:

Más tarde, al cuadro lo llamaron “Jacqueline de las rosas”, y yo, Jacqueline Picasso, en mi interior, lo llamé siempre “Jacqueline de los lirios”, porque nunca arrojé de mis manos el ramo de flores moradas, entre dedos infantiles, de su “Minotauro ciego guiado al lecho de muerte por una niña”.

No obstante, si lo que buscamos es una recreación en sentido estricto habremos de remontarnos a una obra de José Camón Aznar que data del año 1969: *Ariadna*. Se nos cuenta aquí la aventura cretense de Teseo, abandono

<sup>11</sup>Ofrezco algunos títulos de cuadros en los que el Minotauro es figura central; hay más, y más aún si contamos aquellos en los que no es la figura central: *Minotauro corriendo*, *Minotauro con jabalina*, *Minotauromaquia*, *Final de un monstruo*, *Minotauro ciego guiado al lecho de muerte por una niña*, *Composición con Minotauro...*



incluido. Además de esta aventura, el autor da por hecho que intervino en otras empresas colectivas como la de los argonautas o la de la cacería del jabalí de Calidón, además de las genuinas de las amazonas y los centauros. Pues bien, Teseo acude a Creta a instancias de Palas, que hace llegar su designio a través de Egeo. Ante el poder del Minotauro, ser espantoso de ver y lleno de potencia y atracción sexual, Teseo solicita la ayuda de Atenea y se establece la lucha entre la razón y la pasión. Al autor no le es ajeno el elemento incestuoso que otros autores ya habían destacado y refleja el amor de Ariadna por el monstruo, lo que propicia pasos de elevada temperatura erótica. El Minotauro es hermoso (aunque nada manso, antes bien es salvaje, el “gran rey bicorne” que eclipsa la figura de Minos). No obstante, Ariadna concibe su pasión como algo nocivo y por eso ve, convencida por Palas, que sólo el amor a Teseo puede salvarla:

este amor que ya me une a ti será el camino por donde huya del monstruo.

Por su parte Ariadna ofrece a Teseo la posibilidad de huir del laberinto con su hilo, que en esta ocasión simboliza el amor. Los dos recorren abrazados el laberinto. Pero en Naxos, aunque a su pesar, Teseo inevitablemente abandona a Ariadna. Estas son las circunstancias: Egeo se despeña al tener noticias del barco... con las velas negras y Teseo, héroe sin fisuras morales, que no ha querido abandonar a Ariadna ni ha provocado voluntariamente la muerte de su padre, vuelve a su patria. Ariadna, en compañía de Baco y desconocedora de los hechos, clama venganza

un huésped real lo matará.

dice Baco. Teseo, héroe de la razón, frente al monstruo, porque el Minotauro, en una vuelta de tuerca del autor, también es Baco:

siento que otra vez husmea a mi alrededor el aliento del gran toro y eres tú  
Dioniso

dice Ariadna.

## 2.2. NARRATIVA

Tampoco, en la narrativa española, apenas habrá quien recree la saga. Se prefiere acercarse a ella desde el paratexto, otorgar desde el título el espíritu del laberinto, de Ariadna o del Minotauro, reinterpretados *ad libitum* por el autor. Espriu procede de esta manera en su *Ariadna en el laberinto grotesco*, colección de relatos que va aumentando a medida que se suceden las ediciones (1935, 1950, 1965, 1975) hasta completar, treinta y dos narraciones, o diálogos reales o metafísicos, breves y sintéticos, fundamentalmente ubicados en dos escenarios



de la infancia del autor: Sinera y Lavinia. Ariadna, aquí y en su poesía, parece algo más que una reunión de relatos, parece más bien un proyecto vital. Sin embargo, nada nos encontramos sobre la saga tan explícito como lo que escribe como prólogo:

Ariadna te condujo, hace muchos años, durante media hora, a través de un singular aunque sencillo laberinto. Te precedía, y paseabais entre voces y figuras estrafalarias. Podías reposar, si te aturdías, en un plácido rincón, elegido a tu antojo. No ibas a topar con el Minotauro. El laberinto era intrascendental, sin peligros, para turistas (...) Si se enamoraba de ti—Ariadna era romántica, educada en Alemania—y correspondías a los sentimientos de la afectuosa muchacha, te era lícito recordar que Naxos quedaba siempre muy cerca. La hermosa durmiente se quejaba, al despertar, del silencio, pero se consolaba pronto: junto a la costa, Dioniso recogía el destino de Ariadna. Después vinieron tiempos muy difíciles, y aquel destino se malogró, y también el mío, y quizá el de todos nosotros.

La alusión a Alemania y a sí mismo vuelve a trasponer el avatar mítico a nuestros días, a los días de los tiempos difíciles de España, al tiempo en que España era laberinto.

Este mismo juego título-contenido cobra cierta importancia en dos obras de posguerra. Max Aub con *El laberinto mágico* expresa por primera vez lo que a partir de entonces ha sido el símbolo de “lo español” en la posguerra: un laberinto. Desde entonces, cada acercamiento a este periodo es un deambular por el laberinto para contemplar al Minotauro en cada rincón. Son seis los libros que componen este ciclo; cada uno es un “campo” (“cerrado”, “abierto”, “de sangre”, “francés”, “del moro”, “de los almendros”) y en cualquier frase creo encontrar crípticas alusiones a la saga:

el toro de fuego siempre ha matado a cinco o seis hombres: un animal bárbaro y terrible.

Pero es mejor, antes que aventurar que cualquier frase es una alusión, hacer la lectura bajo la clave de que la guerra civil es el laberinto que exige la sangre de los jóvenes españoles.

Aún hoy tenemos una reciente novela, *Ariana en el laberinto* (1996), de Manuel Fernández Ruiz, que ha escogido esa imagen para describir las peripecias de la protagonista, Ariana Ruiz, en el periodo de guerra y posguerra hasta los primeros años de los ‘70, en una sociedad pacata y aterrorizada. Cuando uno está sobre aviso, cuesta no fijarse en diálogos como este:

—¿Qué harías tú si tuviéramos que separarnos para siempre?  
—Ni lo mientes siquiera- respondí yo ante la idea de perderlo.



Naturalmente el amante acaba abandonando a la amada, pero éste no es sino un episodio insignificante, porque de lo que se trata es de poner el acento en el laberinto. No obstante, tenemos en el prólogo, a mi entender, una curiosa subversión en todos los sentidos del episodio de Fedra: Ariana, viuda cuarentona, se enamora perdidamente del novio de su hija. Por otra parte, la descripción que se hace de ella en el prólogo (solitaria, melancólica de tez blanca con rasgos siriacos) evoca la imagen de la Ariadna catuliana.

La otra novela de un escritor de posguerra a la que hacíamos referencia es *Los cinco libros de Ariadna* (Barcelona, 1977), de Ramón J. Sender. A pesar del título se trata de cinco capítulos sin solución de continuidad. Ambientada también en la guerra civil, Ariadna es la protagonista, que ante cierta asamblea debe recordar su pasado y su vida en común con Javier Baena. De nuevo, al encontrarnos con un título tan explícito, tenemos razones para sospechar que cada detalle esconde el contenido del mito: el hecho de que Ariadna viviera en un lugar de la ciudad al que se le llamaba la ciudadela a la que se llegaba por una serie de vericuetos; el que a los vecinos de esa zona Javier los llamase “castrenses” y que acabe llevándose de allí a Ariadna; promesas como “lo que sea de ti será de mí, Ariadna”. En efecto cada vez que el protagonista masculino se dirige a Ariadna con este tipo de promesas ya estamos esperando el momento en que se produzca el abandono:

Yo me voy, pero tú te quedas ¿comprendes? En el laberinto de los árboles.

Tenemos incluso menciones directas del Minotauro, de un Minotauro de fábula o manual de mitología:

Lejos se oían mugidos de toro (...) Los asesinos de aquel hombre debían ser los mismos del Doncel (...) Sentí detrás como la respiración de un caballo o de una vaca y vi al otro lado de la alambrada un toro negro (...) no sé por qué me parecía que aquel animal podría ser un aliado mío. Javier habría hablado del minotauro (...) Parece que el minotauro destruía a sus hembras, pero yo siempre he pensado en ese monstruo con amistad. Aunque destruya a sus hembras. Tal vez porque en la historia está relacionado con mi nombre.

Ironía en el tratamiento del mito, toda vez que Ariadna es esa Ariadna abandonada por un probo héroe de guerra que la deja pero nunca se desvincula de ella, esa Ariadna que deambula por el laberinto. Pero frente a ese minotauro de la imaginación, que parece fascinar a Ariadna hay un Minotauro real, el Vodz, el Uro, al que una de sus hembras inmoladas también le llama en una ocasión Joseph (confirmando lo que cabe intuir a través de la descripción de dicho personaje):



Sí, el Uro (...) con su traje de sarga marrón. El animal milenario de grandes cuernos que ruge en lo alto de los montes Urales. Cada vez que muge doscientos millones de rusos se estremecen ¿verdad? Pues bien, yo lo adoro, al Vodz (...) El uro es un monstruo, pero la vida es monstruosa. El hombre es un criminal nato y lo humano es odiar, asesinar, destruir (...) y dominar; por eso es el Uro el más humano de los seres hasta hoy conocidos y por eso yo lo adoro.

R. J. Sender también había aludido muy de pasada al Minotauro en *Criaturas Saturnianas* (Barcelona, 1968) pero sólo como alarde erudito. Aquí cada formante del mito cobra un nuevo significado. El Uro concentra en sí la fascinación, el poder, el terror. Javier se sabe el héroe que algún día va a desaparecer del panorama de Ariadna. Ariadna, por su parte, crea el concepto “ariadnismo” (algo próximo a la alegría por la muerte de un ser amado o el deseo de su desaparición).

### 2.3. POESÍA

Como ocurría en la novela, es Ariadna, en el laberinto que domina su hermano, la que copa la poesía. Siempre Ariadna en la lírica. El propio Espriu con sus *Cançons d'Ariadna* (1949), obra a la que ha ido nutriendo con nuevos poemas, o el clamor de Jorge Guillén (‘Ariadna, Ariadna, por favor, tu hilo’) en el *Ariadna, Ariadna* de *Cántico*. Pero parece que en esta ocasión Ariadna no se lo va a facilitar. Teseo parece haber sido engullido por los personajes y los elementos que sin él no habrían tenido sentido.

Últimamente Ariadna, no Teseo, ha sido cantada por poetas como Claudio Bastida y poco más tarde se la ha visto deambular por entre los versos de Ángel Petisme (en el poema *Ariadna*, dentro de *Constelaciones al abrir la nevera*, Madrid, 1996); iba, entonces, recordando a Teseo:

(...) Pero esta noche Ariadna,  
mientras desfilaban rostros anodinos y ajena alegría  
por la taquilla del Laberinto,  
ha recordado de nuevo las promesas,  
la sangre seca de su hermanastro  
entre las uñas de su amado Teseo,  
su lado vacío, todavía caliente,  
entre las sábanas de un motel de Naxos...  
Y ahora se encamina por calles de cristal al interior,  
hacia los bosques de interminables sombras  
y cavernas de espejos y videojuegos.  
El dolor es su escudo. (...)

Hemos comprobado que Teseo, enredado en el hilo, se ha diluido en los recovecos del laberinto o en la memoria de Ariadna. Apenas tenemos en



España, en el siglo XX, más que a un nada heroico Pedro, a un héroe de guerra, Javier, con más sombras que luces (cuando lo propio de un héroe, al menos de un héroe griego, es que consiga un equilibrio entre luces y sombras), a un Teseo antes que trágico patético en la otra Fedra de Espriu. En el teatro (y quizá como siempre fue) Teseo quedaba muy supeditado a la tragedia que vivía Fedra e Hipólito, pero con Eurípides, al menos tenía la oportunidad de recibir sobre su espalda una descarga funesta del destino.

### 3. CONCLUSIONES

En el siglo XX, el mito de Teseo cobra nuevos aires por mor de los datos y detalles que los hallazgos arqueológicos del momento aportaban. Estos descubrimientos no sólo redundan en el *atrevizo* de los personajes, sino que calan en el espíritu merced a la religiosidad que la historia cretense desprende. Asimismo, el mito se narrará en un nuevo vehículo, la novela, que se revelará como un marco idóneo para la recreación. Sólo desde este punto se puede recrear la vida de Teseo. En efecto, Teseo vuelve a ser objeto de biografía. Primero Gide y luego Renault, serán los que cimienten las bases de un nuevo Teseo, a saber: una recreación “evemerista”, un Teseo ambicioso que no cambia las velas sabiendo lo que esto puede suponer y un Minotauro estilizado y apenas adolescente. Frente a estas recreaciones directas en las que los personajes de la novela son los personajes del mito, tenemos otras en las que la asociación viene dada por las pistas que deja el autor en el desarrollo de su novela (cf. M. Butor en *L'Emploi du Temps*). Por otra parte, será en el teatro donde los elementos alcancen una mayor riqueza simbólica. Cortazar y Kazantzakis dan buena muestra de ello (más fácilmente asimilable el simbolismo del argentino que el del griego). Por último, hemos visto cómo en España se ha huido de la recreación directa del mito y que en el teatro, incluso con títulos tan significativos como *Fedra*, nos alejamos de la ambientación mítica. Reducido el papel de Teseo al de marido de Fedra en el teatro, tampoco en la novela va a aparecer con todo su aliento mítico. En realidad, en la narrativa, principalmente en la de posguerra, el protagonismo recae en Ariadna, pero sobre ella pesa la fantástica construcción: el laberinto como espacio que reclama la sangre de los jóvenes héroes. Ariadna mantiene su predominio en la poesía. A diferencia de lo que ocurre en otras literaturas, en la española Teseo ha quedado diluido como ya se ha dicho, en los rincones del laberinto y en la memoria de su enamorada.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrenechea, A.M. (1965) *Borges: the labyrinth maker*, Nueva York: New York University Press.
- Bernabé, A. (ed.) (1993) *Teseo y la copa de Aison: propuesta didáctica de lectura de un mito y una imagen*, Madrid: Ediciones Clásicas.
- Brunel, P. (1995) *Butor, 'L'emploi du temps': le texte et le labyrinthe*, París: Presses Universitaires de France.
- Calame, C. (1990) *Thésée et l'imaginaire Athénien*, Lausana: Payor Laussanne.
- Davidson Reid, J., (1993) s.v. "Theseus", en *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300/1990s*, Nueva York-Oxford: Oxford University Press.
- Díaz Tejera, A. (1989) *Ayer y hoy de la tragedia*, Sevilla: Alfar.
- Díez del Corral, L. (1974) *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, 2ª ed., Madrid: Gredos.
- Domingo García, E. (1983) "El mito de Teseo en la literatura", *Archivum* 33, 243-249.
- Frazer, J. (1991) *La rama dorada*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- García Gual, C. (1993) "Tres gazapillos borgianos de tema odiseico", *Tropelias* 4, 117-122.
- García Gual, C. (1999) "Borges y los Clásicos de Grecia y Roma", en *Sobre el descrédito de la Literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona: Península, 270-319.
- Herbert, K. (1959/60) "The Theseus Theme: some recent versions", *Classical Journal* 55, 175-185.
- Highet, H. (1954) *La tradición clásica*, vol.II, trad. esp., México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lasso de la Vega, J.S. (1970) *De Sófocles a Brecht*, Barcelona: Planeta.
- Lida de Malkiel, M.R. (1975) *La tradición clásica en España*, Barcelona: Ariel.
- Martínez García, Ó. (1999) "'Fortuna' del mito de Teseo: del Renacimiento hasta el siglo XIX", *Estudios clásicos* 115, 51-71.
- Siganos, A. (1993) *Le Minotaure et son mythe*, París: Presses Universitaires de France.
- Steiner, G. (1995) *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, 2ª ed., México D. F.: Fondo de Cultura Económica.